

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

80 | 2016
Varia

Plaisirs de mémoire et d'avenir, n° 5, 2015, *Les Cahiers des Amis d'André Beucler*, « André Beucler et le cinéma » ; *Association des Amis de Jean Proal*, n° 10, 2016, « *Bagarres*, de la page à l'image »

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5260>

DOI : 10.4000/1895.5260

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 186-188

ISBN : 9782370290809

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Plaisirs de mémoire et d'avenir*, n° 5, 2015, *Les Cahiers des Amis d'André Beucler*, « André Beucler et le cinéma » ; *Association des Amis de Jean Proal*, n° 10, 2016, « *Bagarres*, de la page à l'image » », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 80 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5260>

Bertolucci, 1967) et *La villeggiatura* (Marco Leto, 1973) ; le parcours multiforme du cinéaste expérimental Mario Garriba, auteur d'*In punto di morte* (1971) et contributeur à la revue *Filmcritica* ; ou encore une réflexion sur l'historiographie du cinéma à partir de *Puccini e la fanciulla* (Paolo Benvenuti, 2008). À la lecture de cette revue où les analyses narratives et esthétiques se croisent régulièrement avec des problématiques socio-culturelles, on pourra également se rendre compte de la manière cruciale dont la topique du crime a façonné la culture visuelle italienne contemporaine, qu'il s'agisse de séries télévisées comme *1992* et *Gomorra*, ou du tournant dans la représentation plus affirmée des victimes qu'ont signalé les films de mafia depuis quelques années. On ne peut que recommander aux italianistes de tous horizons la consultation de ce périodique généreux qui s'impose d'emblée comme une référence importante.

Laurent Guido

Plaisirs de mémoire et d'avenir, n° 5, 2015, *Les Cahiers des Amis d'André Beucler*, « André Beucler et le cinéma » ; Association des Amis de Jean Proal, n° 10, 2016, « Bagarres, de la page à l'image »

Cette première livraison des *Cahiers de l'association André Beucler* consacrée à cet écrivain régulièrement réédité chez Gallimard dans « l'Imaginaire », rappelle qu'il fut aussi critique de cinéma, scénariste et dialoguiste (et producteur de radio, traducteur...). La période traitée est celle « de l'apogée du muet à la consécration du parlant » et s'arrête donc avant *Gueule d'amour* de Grémillon (1937) auquel on associe spontanément Beucler. C'est en somme une chance car cet écrivain gagne à être envisagé au-delà de ce cas d'adaptation d'un de ses romans à laquelle il n'a pas collaboré. On connaissait ses interventions ponctuelles dans *l'Art cinématographique* mais il faut élargir le domaine cinématographique de cet auteur et ces *Cahiers* y aident sans

qu'on sache si la documentation est exhaustive malheureusement (une bibliographie complète eût été bienvenue). Beucler a, en effet, commencé sa carrière d'écrivain en rédigeant un scénario publié dans *la Revue de Bourgogne (le Dernier Jour, 1923)* et un second chez Gallimard dans la brève collection Cinario (*Un suicide, 1925*). Maurice Tourneur avait lancé, depuis les États-Unis, un concours de scénarios en direction de la France. Pratique non point exceptionnelle que ce recours de l'industrie du cinéma aux amateurs (voir dans ce numéro l'étude de Mélissa Gignac sur la Triangle) et dont se félicitait Delluc, convaincu que l'atonie de la production trouverait à se régénérer ainsi. Émile Vuillermoz n'était pas de cet avis qui stigmatisa l'initiative de Tourneur, « Français trop américanisé », dans *le Temps* du 10 novembre 1923, la jugeant « humiliante ». Beucler n'en remporta pas moins le prix du meilleur scénario avec ce *Dernier Jour* qui apporte une pièce intéressante au dossier de la « ciné-littérature » trop souvent limitée aux poètes surréalistes et apparentés. *Les Cahiers des Amis d'André Beucler*, en publiant ce premier scénario, permettent de voir combien l'effet-cinéma infuse l'écriture au-delà des cercles avancés. Dès le début du siècle, on le sait, on a parlé de « roman cinématographique » pour qualifier les styles littéraires cursifs, « vites », rappelant le défilé des images filmiques, les enchaînements rapides et les césures brutales. Sous le nom de « littérature Arts Déco » (Michel Collomb), on a pu définir, par la suite, ce style dont Paul Morand est un peu le parangon, coutumier du raccourci et du zeugma (« une petite femme excessivement conservée par le lait de concombre et l'égoïsme » [*la Nuit*] – avant de devenir le sinistre délateur de *France la Douce* – 1935). L'écriture « directe » pour le cinéma – un cinéma effectif (scénarios destinés à être tournés) ou « projeté » ou imaginaire (« scénarios non destinés à être tournés », selon l'expression de Benjamin Fondane) – est encore un autre cas. Apollinaire avec *la Bréhatine* comme Jules Romains avec *Donogoo-Tonka* développent ce cinéma écrit. C'est donc dans ce courant que s'inscrit Beucler dont le scénario, comme

ceux de Delluc, est avant tout discontinu, fait de phrases brisées, souvent réduites à un substantif, un verbe ou un adverbe, avec des retours à la ligne fréquents : « Il sort, / escalade la petite grille, / s'éloigne, court / affolé. / Il est chez lui / sonne, / monte, / entre, / jette sa coiffure et sa cape, / pose le flacon sur la table [...] soudain / Il vide le flacon d'un trait / se lève... » (on relève le « soudain » qui se distingue des actions décrites et fonctionne comme un carton d'intertitre). Les ressources du récit filmique sont mobilisées : montage (la succession des objets ou des actes), alternance de deux séries (« vision de l'auto qui se hâte »), interpolation de scènes passées (« vision de la rencontre dans le train ») introduites ou non par des indications explicites (« Elle songe. / L'orage, la nuit, la vitre, la jeune femme aux prises avec la courroie »), indications des cartons (« L'écran nous oblige à lire au chapitre des informations quelques détails insignifiants puis ces lignes : *Madame de Creuze retour de Cannes est arrivée jeudi à Paris.* ») souvent assorties de commentaires (« ...nous oblige... »), indications de durée (« vision *rapide* de l'homme de la nuit »), mobilisation de trucs optiques. Dans la scène finale qui voit un écrivain, amoureux transi d'une passagère rencontrée dans un train qui le hante, se donner la mort : « Tout se brouille / La chambre de Wielle tourne / Lui-même semble déformé, / agrandi, halluciné. / – Vision d'un intérieur / cauchemaresque, fantastique où / des gestes de folie s'exaspèrent, / tournoient... – / Wielle, déformé, flou, saisit un / manuscrit (celui que nous l'avons vu mettre la veille dans le tiroir), / sort, décoiffé, indescrivable. / – Vision de l'auto qui se hâte, / des visages consternés du docteur et de / Madame de Creuze à l'intérieur – / Wielle descend les escaliers, / On le voit qui dégringole, / comme quelque chose qu'on aurait / jeté de l'étagère la plus élevée... »

Qu'en sera-t-il des scénarios ultérieurs de Beucler ? À dire vrai il semble qu'il s'agisse désormais d'adaptations françaises qu'il effectue pour la UFA ou l'Alliance Cinématographique Européenne plus que de scénarios originaux. *Gueule d'amour* est adapté par Charles Spaak d'après son

roman homonyme, non par lui, qui adapte, par contre, *Bagarres* pour Henri Calef d'après un roman de Jean Proal. C'est pourquoi on peut évoquer le n° 10 de la revue de l'association des amis de Jean Proal qui est consacré à ce film, bien que Beucler – dont ce fut la dernière participation à un film – retira son nom du générique tout en demeurant sur les affiches, sans qu'on sache ce qui opposa les deux écrivains ou l'un d'entre eux au cinéaste ou à la production.

Ces expériences de Beucler posent en tout cas le problème de l'adaptation auquel il avait lui-même réfléchi comme critique en examinant successivement *Polikouchka* de Sanine avec Moskvine, *Anna Karenine* d'Edmund Goulding avec Greta Garbo et John Gilbert et *Madame Bovary* de Jean Renoir avec Valentine Tessier, Pierre Renoir et Max Dearly (dans *la NRF, Pour Vous* et *Marianne*). La réussite du film de Renoir tient selon lui à une gageure : la matière du roman de Flaubert « semblait à l'opposé de ce que le public entend aujourd'hui par un *scénario* », or le réalisateur a conformé son découpage à la composition du livre. Dans *Polikouchka* l'histoire « semble avoir coulé tout naturellement sur l'écran depuis sa source terrible et brève qui fut une nouvelle de Tolstoï ». À l'inverse chez Goulding « nous n'avons plus ici que prétexte à un film ». Si un jour, ironise-t-il *in fine*, Greta Garbo a l'occasion de lire *Anna Karénine*, « elle se rendra compte du rôle qu'elle n'a pas joué ». Cette sévérité à l'endroit de l'adaptation américaine d'une œuvre littéraire russe s'explique aussi par la connaissance de la langue originale par Beucler, né à Saint-Petersbourg d'un père originaire de Montbéliard, qui enseignait le français aux Cadets, et d'une mère russe, fille de général. Cette origine explique aussi sa curiosité pour le cinéma soviétique : il voit *le Cuirassé Potemkine* et *Octobre* d'Eisenstein à Paris – grâce aux Amis de Spartacus –, il a vu *la Mère* de Poudovkine, *le 41^e* (de Protazanov) et il proteste vivement contre les mesures d'interdiction dont les films venus d'URSS font l'objet en France, alors qu'on peut les voir dans les salles à Berlin. Son raisonnement ne manque pas de logique : ces films n'ont pas

« préparé » la révolution d'Octobre, ils l'ont suivie, pourquoi seraient-ils dès lors susceptibles de déclencher ou d'aider à déclencher une insurrection qui n'a pas encore eu lieu ? Beucler se rend en URSS en 1927 et il rapporte de son voyage des impressions qu'il consigne dans un livre, *Paysages et villes russes* (1928) et *Caucase* (1931). Le témoignage qu'il apporte sur l'ambiance d'une salle de cinéma à Moscou est intéressant, venant de quelqu'un parlant le russe qui ne peut s'être laissé abuser par les apparences, car il renverse quelques préjugés : « À tort ou à raison, on a donc supposé que les réactions d'un public français devant la pellicule d'URSS seraient dangereuses. À Moscou, les commissaires du peuple n'ont pas les mêmes scrupules. Tout ce qui peut être acheté à l'étranger est offert à la masse. Aussitôt celle-ci montre les dents. [...] Si le gérant de quelque salle a le malheur d'offrir de la bobine américaine ou française (le plus souvent, hélas ! mal choisie), la salle n'en finit pas de siffler. Cette rumeur n'est pas uniquement dirigée contre le bourgeois, la banque ou le luxe, mais contre la pauvreté sentimentale de l'œuvre, contre le récit insignifiant, contre la misère psychologique de l'aventure filmée. » (*Pour Vous*, n° 2, 29 novembre 1928). (Notons au passage que les notes de l'éditeur sont moins bienveillantes que les écrits de l'écrivain, elles usent volontiers de termes dépréciatifs à l'endroit de Spartacus comme de ce qui vient d'URSS en général).

Comment Beucler évolua-t-il d'ailleurs à propos du cinéma soviétique ? On ne le sait pas. A-t-il vu *Ivan le Terrible* d'Eisenstein en 1945, lui qui avait publié une *Vie* de ce tsar en 1931 ? Le deuxième volume de ces *Cahiers* répondra peut-être.

À l'opposé de cet intérêt pour la Russie, Beucler, à l'invitation de Raoul Ploquin, est allé travailler pour six films dans les studios allemands qui règnent alors sur la production européenne y compris française, l'Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA) de Berlin ambitionnant de créer un cinéma européen – que Goebbels « réalisera », avec l'occupation nazie de la plus grande partie de l'Europe. Beucler participe à l'équipe

qui réalise les versions françaises de films allemands sous la supervision de Ploquin (*IF 1 ne répond plus* de Karl Hartl, 1932 ; *Adieu les beaux jours* de Johannes Meyer, 1933 ; *Tambour battant* d'Artur Robison, 1934 ; *Princesse Czardas* de Georg Jacoby, 1934 ; *le Secret des Woronzeff* d'Artur Robison, 1935) – ce qui permet un peu abusivement aux génériques que publient les *Cahiers* de lui donner le titre de « réalisateur »... Il travaille également sur un film français, *Nitchevo* de Jacques de Baroncelli (avec Mosjoukine et Harry Baur, 1936). Cette expérience berlinoise lui permet de publier un reportage saisissant sur les studios de « la Nouvelle Babel » dans *la Revue de Paris* en 1935, où il se montre attentif à la fois au caractère hors du temps, au *no man's land* du monde du cinéma, et aux intrusions bien visibles de la dictature hitlérienne qui s'y réfléchit : saluts nazis, discours de Hitler auxquels tout le personnel est convié à assister, éviction des employés juifs, etc. « Un sérieux nettoyage a été opéré dans les studios au lendemain du triomphe national-socialiste, écrit-il. Là comme ailleurs Hitler veut être maître et Dieu. Les vedettes ont été obligées de lui céder la première place. Aujourd'hui l'uniforme brun ou noir se marie aux costumes de la figuration, ou *Komparserie*, comme disent les Allemands, et les proclamations, ordres, manifestes du parti se mêlent, sur les murs des bureaux, des ateliers ou des cantines, aux notes timides du service intérieur. Tels acteurs que l'on croyait paisibles ou indifférents, arborent aujourd'hui la croix gammée et font partie d'une section. » (le texte est également en ligne).

Peu après il publie *l'Ascension de Hitler. Du village autrichien au coup d'État de Munich* (1937) qui lui vaudra de figurer sur la liste d'Otto Abetz des intellectuels et artistes suspects. C'est pourquoi le chargé de mission du cabinet de Jean Giraudoux au commissariat à l'information (1939-1940) qu'il est à la défaite, moins ambiguë que l'auteur de *Pleins pouvoirs*, devient résistant pendant l'Occupation.

François Albera